365

Walzer, Trauermärsche

Bolero, Tarantelle, Ecossaisen

für Pianoforte

von

F. CHOPIN.

Op. 18. **Valse brillante** Es-dur. S. 6.
Op. 19. **Bolero** C-dur. „ 12.
Op. 34. №1. **Valse brillante** As-dur. „ 20.
Op. 34. №2. **Valse brillante** A-moll. „ 26.
Op. 34. №3. **Valse brillante** F-dur. „ 30.
Op. 42. **Valse** As-dur. „ 33.
Op. 43. **Tarantelle** As-dur. „ 38.
Op. 64. №1. **Valse** Des-dur. „ 44.
Op. 64. №2. **Valse** Cis-moll. „ 46.
Op. 64. №3. **Valse** As-dur. „ 49.
Op. 69. №1. **Valse** F-moll. S. 52.
Op. 69. №2. **Valse** H-moll. „ 54.
Op. 70. №1. **Valse** Ges-dur. „ 58.
Op. 70. №2. **Valse** F-moll. „ 60.
Op. 70. №3. **Valse** Des-dur. „ 62.
Op. 72 № **Marche funèbre** C-moll. „ 64.
Marche funèbre (aus Sonate Op. 35) B-moll. „ 66.
Ecossaises D-dur, G-dur, Des-dur. „ 68.
Valse E-moll (Oeuvre posthume). „ 70.

Valse E-dur (Oeuvre posthume.) S. 74.

Nach den französischen und englischen Originaldrucken berichtigt
und mit Fingersatz versehen
von

ED. MERTKE.

STEINGRÄBER VERLAG, LEIPZIG.

New York, Edw. Schuberth & Cº 23 Union Square. London, Bowerman & Cº 25 Poland Street, W.

This "New Edition of Chopin" has been compiled after a careful comparison of the Parisian original editions of Brandus and Comp., Richault, (Thomas Telefsen), Lemoine, Prilipp, Troupenas, Schlesinger, Schonenberger, Louel and Meissonier with the London original editions of Cocks and Comp., Cramer Addison and Beale, Wessel and Comp. and Ashdown and Parry. This new Edition has also been prepared in consideration of all existing German original editions and the editions of Charles Klindworth, Hermann Scholtz and Charles Mikuli of the year 1880. Voluntary additions have throughout been avoided, but it was necessary to correct in some places the mistakes, found in several later German editions; these alterations were made according to the French and English editions and restored the original character of the composer's works. The notes put in parentheses are not to be considered as additions, they are only to show, how some grace-notes (turns, shakes, etc.) should be executed, especially as the composer gives no directions for this.

Chopin had his first pianolessons from *Zwyny*, afterwards *Elsner* in Warschau was his teacher in composition. Later he continued his musical studies alone, which we do not find in the case of any other composer, it is therefore inadmissible to compare his compositions or the embellishments found there, with any other composer's works; above all, Chopin cannot be compared to J. S. Bach, which is not seldom the case. In Bach's works these embellishments are given with the greatest exactitude and must also be exactly performed, but in Chopin the use and execution of the grace-notes are inexact and left to the taste of the performer: even the sign for the passing shake: 𝆔 is often put for the sign of the appogiatura (German spring): 𝆕. Sometimes the turn is not exactly marked, we find also in Chopin the simple appogiatura as real appogiatura, laying the accent on the princ[ipal note]. We may also find in some places the double-appogiatura before the shake, not only as appogiatura of two, but also of one or even of three notes; the following examples will prove our assert[ion].

Op. 18. Valse, London and Leipsic original editions: *Vide ex. 1 (page 3).* Parisian original edition and C. Mikuli: *Vide ex. 2.* Manner of performance: *Vide ex. 3.*

In the Nocturne Op. 9. No. 2 you find in the edition of Kistner, (Leipsic) and in that of Wessel and Comp. (London) the sign of the passing shake 𝆔, whilst you find in Brandus and Comp. (Parisian original edition) and also in an old edition of H. Lemoine (Paris) in the same passage the appogiatura of two notes written out. The same confusion will be found in Op. 5, 32II, 34II, 50II, 53 and in the Valse in E flat. Chopin wished, judging by his own directions that the appogiatura of two notes should be taken before the note, as it is shown Op. 37, No. 1, bar 6: *Vide ex. 4.* It is the same in the Polonaise Op. 22, Allegro bar 34: *Vide ex. 5.* The passing shake must also be executed as an appogiatura (German spring) 𝆕 in the case of accented notes, e. g: in the Valses, Polonaises, Mazurkas and also in the case of notes of greater value, for instance: *Vide ex. 6-8.* It is therefore an exception with Chopin, that the passing shake takes away from the value of the principal note as it was the rule in the ancient manner of embellishment, for instance: *Vide ex. 9.* Manner of performance: *Vide ex. 10.*

The inexact notation of the turn is also left unchanged in the new edition, but the manner of its execution is shown by the fingering, for instance: *Vide ex. 11, 12.* *) The manner of performance in the ancient way: *Vide ex. 13*, would sound too hard, too oldfashioned and cannot be intended by the composer; the right manner will be: *Vide ex. 14.*

The opinion about the performance of the shake differ the most. When Chopin wishes, that the shake should begin by the uppernote, he shows it by writing the shake in full or by the fingering or by an appended note: *Vide ex. 15-22.*

There are only a very few places in Chopin's works, in which he shows, that he wishes the shake to begin with the uppernote, but that is an exception from the rule, though C. Mikuli, a scholar of Chopin says: "Chopin made me generally begin the shake with the uppernote", but these words may also allude to the above-mentioned passages, in which the beginning of the shake with the principal note. We could give hundreds of examples to show, that Chopin (as also Hummel, Kalkbrenner and Mendelssohn) wish the shake to begin with the principal note, but Chopin's signs are often easy to be misunderstood.

I. The simple appogiatura *a)* as beginning of the shake (seldom used): *Vide ex. 23; b)* as a sign for the continuation of the shake (seldom used): *Vide ex. 24; c)* as appogiatura, accentuating the principal note: *Vide ex. 25-29.* Such examples are often to be found in Chopin's works; the composer prefers repeating the same note to sustaining it, for instance *Vide ex. 30-35.*

II. The turn. *a)* as beginning of the shake: *Vide ex. 36; b)* as simple appogiatura with the accent on the principal note (seldom used): *Vide ex. 37.* Manner of performance: *Vide ex. 38; c)* as a turn, accentuating the principal note: *Vide ex. 39; d)* as an inverted turn (as Chopin indicates it only once in Fantaisie Op. 13: *Vide ex. 40*, a turn of three notes with the accent on the principal note: *Vide ex. 41*; for instance: *Vide ex. 42*, *) thus: *Vide ex. 43.* (What Mikuli says about the shake, applies to this manner of performance; consequently the shake begins on the principal note.)

The appogiatura Ia and $\frac{b}{}$ as well as IIa are taken from the value of the principal note, all other appogiatura in the given examples must anticipate the principal note. The turns in the following examples must also precede the principal note or must come in without laying any accent on them and without retarding the time, and the accent must be given to the principal note: *Vide ex. 44-47.*

*) This example shows, that the turn in bar 11, 31, 33, 70, 72: *Vide ex. 48*, shall also anticipate the principal note.

Whether it is advisable to let the grace-notes in similar passages in Chopin's works also anticipate the principal note, may be left to the player's taste, he may [illegible] following examples: *Vide ex. 49-53.* The small notes are also used as afternotes, for instance: *Vide ex. 54.* (C. Mikuli gives this example in the same way, but he is not consistent in the performance of similar passages.)

It is well known, how Chopin complained of the [illegible] in which his compositions were performed by the most distinguished masters, notwithstanding that they were his friends. It is still the same with Chopin's works, as may be seen from the Edition of C. Klindworth, called "Seule édition authentique": *Vide ex. 55-61.*

*) The *tr* in the original edition (Scholtz $\overset{\flat}{tr}$) shows, that Chopin wished the shake to begin with the full tone, **) but according to Mikuli the shake begins on the principal note.
(All these modifications are not marked as such and the amateur must take them for authentic readings.)

The comparisons are very interesting, but it would lead us too far to write more on this subject: the number of these arbitrary alterations is legion.

Passages, of which the original character is doubtful, are to be found in the Polonaise A flat major Op. 53; in the Trio E major we find bar 12: *Vide ex. 62*, in the Parisian and London original editions, but in the edition of Breitkopf we find: *Vide ex. 63.* and yet the first reading answers to the rest, compare the rhythmical chords. In the Scherzo B minor Op. 20, the German edition gives bar 54 in the Molto più lento, B major: *Vide ex. 64*, which we find in the London and Parisian original editions in such manner: *Vide ex. 65.* Such modifications are always marked in the text.

The fingering (in Chopin's manner: clear, correct and justifiable) will mostly be practicable, so that the music-master will only be oblized to alter it, if the pupil's hand is of an extraordinary formation and requires therefore another fingering. In the greater part of Chopin's works, the fingering is marked by the composer himself, for instance the greater part of the Etudes Op. 10 and 25, some of the "Variations" Op. 2., part of the "Concert" Op. 11, of the "Fantaisie" Op. 13, and of the "Rondo Krakowiak" Op. 14; the fingering, marked by Chopin has of course been adapted, only altered in the passages, in which there appear to be some mistakes in the printing. It is very interesting to compare the variations in the fingering of the different editions, concerning the same passages, for instance: *Vide ex. 66, 67.*

The signs for the use of the Pedal have been carefully corrected. It [illegible] often not put in after a change in the harmony.

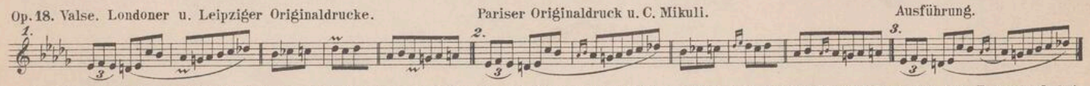
INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA 965/m

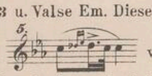
VORWORT.

Die vorliegende Ausgabe ist nach genauesten Vergleichungen der Pariser Originaldrucke von Brandus & Cie, Richault (Thomas Telefsen), Lemoine, Prilipp, Troupenas, Schlesinger, Schonenberger, Louel und Meissonnier mit den Londoner Originaldrucken von Cocks & Co, Cramer Addison & Beale, Wessel & Co und Ashdown & Parry, so wie nach sämmtlichen deutschen Originaldrucken (für die gegenwärtige neue Auflage auch unter Berücksichtigung der im Januar **1880** erschienenen Ausgaben der Herren Carl Klindworth, Herrm. Scholtz und Carl Mikuli) besorgt worden. Willkürlichkeiten oder Zusätze wurden nirgendwo vorgenommen, wohl aber ist es nöthig gewesen, eine erhebliche Anzahl von corrumpirten Lesarten einiger späteren deutschen Ausgaben nach den französischen und englischen Drucken zu berichtigen und im Original wiederherzustellen. Die in wenigen Fällen vorkommenden eingeklammerten kleinen Noten sind nicht als Zusätze anzusehen; es soll dadurch vielmehr eine praktikable Spielart, oder bei Verzierungen (wie Doppelschlag, Triller etc.) eine Andeutung für die richtige Art der Ausführung, welche der Componist häufig als selbstverständlich voraussetzte, gegeben werden.

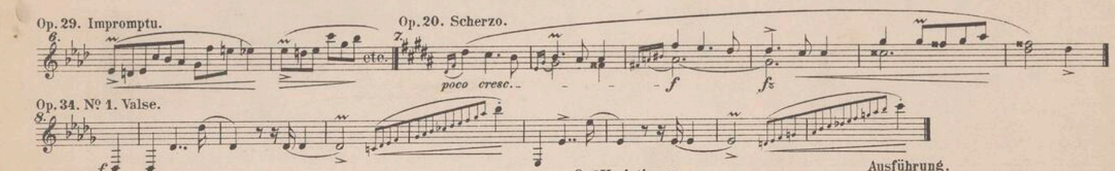
Chopin, der den ersten Klavierunterricht von Zwyny, dann Compositionsunterricht von Elsner in Warschau erhielt — später jedoch für sich selbst weiter studirte, ist demnach als Pianist Autodidakt und steht in seiner Weise isolirt da, so dass das Vergleichen der Verzierungen desselben mit denen anderer Componisten als durchaus unzulässig erscheinen dürfte; am allerwenigsten mit J. S. Bach, was hier bemerkt sei, da es nicht selten mit Vorliebe geschieht. Während die Bach'schen Vortragszeichen peinlichst genau angegeben und zu beobachten sind, findet man bei Chopin eine vielmals ungenaue, gustose Verwendung und Behandlung derselben: — das Zeichen des Pralltrillers 𝆔 oftmals mit dem des Schnellers 𝆕 verwechselt; den Doppelschlag nicht selten ungenau notirt; den einfachen Vorschlag vor dem Triller als wirklichen, die Hauptnote accentuirenden Vorschlag ebensowohl wie als betonte, den Trilleranfang bezeichnende Note; den Doppelvorschlag vor dem Triller als Vorschlag nicht nur von zwei, sondern auch von einer, ja oft sogar (in Verwechslung desselben mit dem umgekehrten Doppelschlag) als Vorschlag von drei Noten. Als Beweis mögen Beispiele dienen:

Op. 18. Valse. Londoner u. Leipziger Originaldrucke. Pariser Originaldruck u. C. Mikuli. Ausführung.



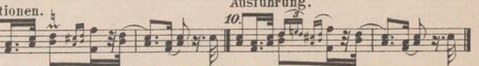
Im Nocturne Op. 9 № 2 findet man bei Kistner Leipzig und Wessel & Co London das Pralltrillerzeichen 𝆔, im Pariser Originaldruck von Brandus & Cie und einer alten Ausgabe von H. Lemoine Paris den ausgeschriebenen Schneller; gleiche Verwechslung zeigen Op. 5, 32II, 34II, 50II, 53 u. Valse Em. Diese Schneller wollte Chopin laut eigener Bezeichnung im Noct. Op. 37 № 1 Takt 6  Polonaise Op. 22 Allegro Takt 34  vorausgenommen wissen. Gleicherweise würden Pralltriller bei markirten Noten (z. B. in den Walzern, Polonaisen, Mazurkas), sowie bei Noten von längerer Dauer als Schneller zu spielen sein; z. B.

Op. 29. Impromptu. Op. 20. Scherzo.



Op. 34. № 1. Valse.

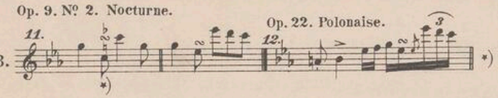
Op. 2 Variationen. Ausführung.

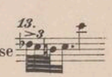
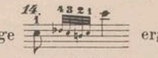


Bei Chopin ist sonach die Regel der alten Ornamentik, dass der Pralltriller in den Werth der Hauptnote gehöre, zur Ausnahme geworden; z. B.

Die ungenaue Notirung des Doppelschlages ist in dieser Ausgabe nicht verändert, wohl aber dessen Ausführung durch Fingersatz bezeichnet worden; z. B.

Op. 9. № 2. Nocturne. Op. 22. Polonaise.



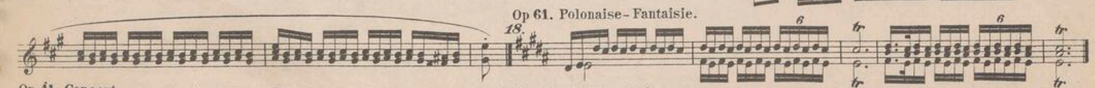
*) Die Ausführung in alter Weise  würde entschieden zu hart, zu altfränkisch klingen, kann sonach vom Autor nicht beabsichtigt sein; das Richtige  ergiebt sich von selbst.

Am meisten divergiren die Meinungen über Ausführung der Triller. Wollte Chopin den Trilleranfang mit Oberton, so hat er denselben durch vorhergehende Ausschreibung, durch Fingersatz oder durch Zusatznote angedeutet:

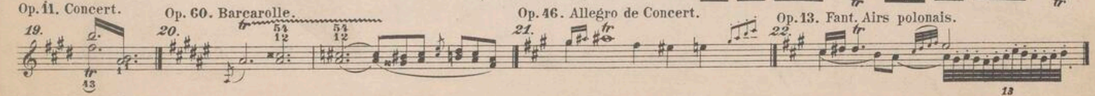
Op. 16. Rondo. Op. 25 № 3. Etude. Op. 46. Allegro de Concert.



Op. 61. Polonaise-Fantaisie.



Op. 11. Concert. Op. 60. Barcarolle. Op. 46. Allegro de Concert. Op. 13. Fant. Airs polonais.



Inhaltsverzeichniss S. 76.

Es dürften dies die einzigen Fälle sein, wo Chopin ausdrücklich den Trilleranfang mit dem Oberton wünscht, indem er die Ausführung der Stelle selbst vorschrieb; in der That bilden diese (noch einige wenige andere hinzugerechnet) die Ausnahme von der Regel. Herr C. Mikuli, ein Schüler Chopin's, schreibt zwar: „Triller liess er meist mit der oberen Hilfsnote beginnen," — doch kann dies nur beziehungsweise der oben bereits erwähnten inconsequenten und ungenauen Notirung resp. Verwendung der Vorschlagsnoten verstanden werden, wofür die Mikuli-Ausgabe, welche durch Fingersatz bei fast allen Trillern den Anfang mit Hauptton bezeichnet, selbst einen unanfechtbaren Beweis giebt. Aus Hunderten von Beispielen wird ersichtlich, dass Chopin (gleich Hummel, Kalkbrenner, Mendelssohn) im Wesentlichen den Trilleranfang mit Hauptton wollte, dabei jedoch öfters missverständliche Bezeichnungen gebrauchte.

I. Der einfache Vorschlag *a)* als Trilleranfang (selten) Op. 19. Bolero. *b)* als Andeutung für Weiterführung des Trillers (selten) Ebenda. *c)* als die Hauptnote accentuirender Vorschlag Ebenda. Op. 7 № 1. Mazurka. Op. 24. № 4. Mazurka. Op. 24. № 2. Mazurka. Op. 53. Polonaise.

Derartige Fälle kommen öfters vor; Chopin liebt es überhaupt, die Wiederholung desselben Tones mitunter einer Bindung vorzuziehen, z. B. Op. 2. Var. V. Op. 29. Op. 59. № 2. Op. 32. № 2. Op. 72[3] Op. 58.

II. Der Doppelvorschlag *a)* als Trilleranfang Op. 21. Concert. *b)* als die Hauptnote accentuirender einfacher Vorschlag (selten) Op. 29. Impromptu. Ausführung Op. 22. Polonaise. *c)* als die Hauptnote accentuirender Doppelvorschlag *d)* im Sinne eines umgekehrten Doppelschlages (wie Chopin ein einziges mal in Fant. Op. 13 selbst andeutet) als die Hauptnote accentuirender Vorschlag von drei Noten Op. 47. Ballade. z. B.

*) also (Die oben erwähnte Trillernotiz der Mikuli-Ausgabe ist auf diese Art der Ausführung zu beziehen: — wie man sieht Trilleranfang mit Hauptton!)

Die Vorschläge I *a)* und *b)* sowie II *a)* gehören in den Werth der Hauptnote; alle übrigen Vorschläge in den obigen Beispielen müssen anticipirt werden. Die Doppelvorschläge in den folgenden Beispielen sind ebenfalls vorauszunehmen oder unbetont und ohne Tempoverzögerung zwischenein zu spielen, der Accent auf die Hauptnote zu legen.

Mazurka A moll. Op. 41. Polonaise. Tempo di Mazourka. (Takt 92.) Op. 71. № 2. Mazurka. Op. 30. № 2. Mazurka.

*) Hierin liegt eine Andeutung, dass auch die Doppelvorschläge in Takt 11, 31, 33, 70, 72: vorauszunehmen sind.

Ob und inwieweit diese Vorausnahme der Verzierung auch bei anderen gleichartigen Stellen Chopin'scher Werke statthaft ist, wird dem guten Geschmack des Spielers überlassen bleiben müssen; er möge sich an einigen Beispielen versuchen:

Op. 14. Krakowiak. Op. 13. Fantaisie. Op. 33. № 2. Mazurka.

Op. 56. № 1. Mazurka. Op. 60. Barcarolle.

Die kleinen Noten kommen auch als Nachschläge vor. Zum Beispiel:

Op. 62. № 1. Nocturne. Andante. Poco più lento. Ausführung

(So auch C. Mikuli, doch wird derselbe in der Wiederholung inconsequent.)

Es ist bekannt, wie Chopin sich über die „Gewaltthätigkeit" beklagte, mit welcher seine Compositionen von den hervorragendsten Virtuosen, die dennoch seine Freunde waren, behandelt wurden. Die Lust an Derartigem ist jetzt noch vorhanden, wie die s. g. *„seule édition authentique"* des Herrn C. Klindworth zeigt:

Op. 15. № 2. Nocturne. Op. 62. № 2. Nocturne. Op. 61. Polonaise-Fant. Op. 71. № 2. Polonaise.

Original. Klindworth.

№ Bogen zw. cis. № g is.

Op. 57. Berceuse. Op. 62. № 1. Noct. Op. 44. Polonaise. Op. 34. № 2. Valse.

Original. Klindworth.

(15 Corr. in 1½ Takt!)

*) Das *tr* der Originale (Scholtz *tr*) zeigt, dass Ch. den Triller mit Ganzton und nach Mikuli den Trilleranfang mit Hauptton wollte.

**) Nach Mikuli Trilleranfang mit Hauptton.

(Alle diese Aenderungen sind als solche durch nichts gekennzeichnet, so dass der Laie dieselben für authentische Lesarten zu halten genöthigt ist.)

So interessant diese Vergleiche sind, so würde ein Mehreres doch hier zu weit führen: — die Zahl derartiger Willkürlichkeiten ist Legion. — Von den zweifelhaften Stellen sei der Polonaise As-dur Op. 53 gedacht, wo es im Trio E-dur Takt 12 nach den Pariser und Londoner Originaldrucken heisst; Breitkopf bringt und doch entspricht erstere Lesart dem Uebrigen; man vergleiche die rhythmischen Accordschläge. Ebenso im Scherzo H-moll Op. 20, wo im Molto più lento H-dur Takt 54 die deutsche Ausgabe bringt, während es nach den Pariser und Londoner Originaldrucken heisst. Im Text selbst sind Abweichungen dieser Art stets durch Anmerkung hervorgehoben. —

Die Fingersatzbezeichnung des Herausgebers (nach Chopin's Art ungekünstelt, einfach und folgerichtig) wird in den meisten Fällen zu benutzen sein, so dass nur zuweilen dem Lehrer eine Aenderung bei aussergewöhnlicher Handbildung zufallen dürfte. Uebrigens sind mehrere Werke — (der grösste Theil der Etüden Op. 10 u. 25, Einiges in den Variationen Op. 2, dem Concert Op. 11, der Fantaisie Op. 13 und dem Rondo „Krakowiak" Op. 14) — von Chopin selbst sorgfältig bezeichnet; diese Fingersätze sind selbstverständlich beibehalten und nur da geändert worden, wo offenbare Stichfehler (Verwechslungen) sich eingeschlichen hatten. Interessant ist mitunter die Verschiedenartigkeit der Fingersetzung, z. B.

Op. 69. № 2.

a) Ed. Mertke (Steingräber): *b)* C. Mikuli (Kistner): *c)* Herrm. Scholtz (Peters): *d)* Klindworth (Bote & Bock):

Die Pedalbezeichnung der Original-Ausgaben, in welchen der Pedalstern *, das Zeichen für Ausserwirksamkeitsetzen des Pedals, sehr oft erst nach einem Harmoniewechsel zu finden ist, hat in vorliegender Ausgabe sorgfältigst Berichtigung gefunden.

E. M.

VALSE BRILLANTE.

Op. 18.

Vivo. (♩. = 100.)

*) Metronom in Klammer vom Herausgeber, ohne Klammer vom Autor.

leggieramete

leggiero

dolce poco ritenuto

a) Der Pariser Originaldruck hat wie nebenan den Schneller , der Londoner und Leipziger Originaldruck wie oben das Pralltrillerzeichen : die Beibehaltung des letzteren schien deshalb geboten, um daran ersichtlich zu machen, dass Chopin das Zeichen des Pralltrillers meist für das des Schnellers (vgl. Valse Em., Op. 5, Op. 9², 32², 34³, 50³ u. 53) gebraucht hat. Ausführlicheres hierüber im Vorwort.

mf

Ped.

f

con anima

p

1.

2.

scen - - - do

cre -

fz

dol.

cresc.

ff

a) b) c) tr

pleggiero

*) marcato's nach der Pariser u. Londoner Ausgabe.

*) Paris u. Mikuli; Breitk. & H. haben in beiden Takten — etwas monoton — *ces.*

BOLERO.

Op. 19.

Introduzione.

Allegro molto. ♩.=80.

ff risoluto

leggierissimo e ben legato

poco a poco cresc.

poco più animato ♩.=84.

meno forte

dim.

♩.=88.

dim.

e poco rallent.

Più lento. ♪=108.

con anima

cresc.

accel.

cresc.

dim.

molto accelerando e dim.

Allegro vivace. ♩ = 88.

ten. ten.

cresc.

dol.

cresc.

cresc.

poco ritenuto a tempo poco ritenuto

dim.

a tempo

cresc.

risoluto con anima

ten.

cresc.

leggiero

ten. ten.

dol. ten.

con forza dolciss. ten.

ritenuto a tempo *dim.*

f

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

cresc. ritenuto

a tempo *poco rallent.* a tempo

p leggieriss. *cresc.*

ritenuto *cresc.* a tempo

ten.

cresc.

ritenuto

a tempo

cresc.

dim.

risoluto

accelerando

*) Der originale Vorschlag *d* ist bei Klindworth in *e* verändert worden.

VALSE BRILLANTE.

Op. 34. Nº 1.

Vivace. (𝅗𝅥. = 84*)

*) Der Metronom ist nur andeutungsweise als Tempo-Bezeichnung beigegeben.

**) 𝆹 als Schneller vorwegzunehmen. Siehe Anm. zu Op. 18.

*) Bei Noten von längerer Dauer ist zweifellos der Schneller gemeint. (Vgl. Vorwort.)

f

p

f

f

ff

dolce

pp

f

(♩. = 76.)

(♩. = 63.)

dimin.

f *p* *pp* *ff*

L. H.

R. H.

VALSE BRILLANTE.

Op. 34. Nº 2.

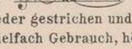
Lento. (♩. = 63.)

*) Breitk. & H.  Eine in Leipzig etwa 20 Jahre nach Chopin's Tod entstandene Textverschlechterung!

**) Paris u. London *a-g*; Breitk. & H. *g-g*.

(♩. = 69.)
sostenuto

♩. = 76.

*) Paris u. London (auch in der Wiederholung):  Der Autor hat sonach ursprünglich durchgehends Pralltrillerzeichen notirt, im Mittelsatz, versehentlich bis auf dieses eine, selbige wieder gestrichen und (der Versetzungszeichen wegen?) die Verzierung ausgeschrieben, notabene als Schneller! Für den Stich der Wiederholung war, wie vielfach Gebrauch, höchst wahrscheinlich auf den Anfang zurückverwiesen; daher derselbe Fehler.

sostenuto

f

p

pp

(𝅗𝅥. = 80.)

pp

poco riten.

*) Alle diese Triller (auch in Takt 5 u. 13 vom Anfang) hat Klindworth mit Anfangsnote *f* versehen; — Chopin hat sie sämmtlich, wie auch C. Mikuli zeigt, mit Hauptton begonnen. Herausg. hält es nicht für erspriesslich weitere derartige Aenderungen zu constatiren.

VALSE BRILLANTE.

Op. 34. No 3.

Vivace. (𝅗𝅥. = 104.)

f cre – scen – do

fz *p* cre – – scen – – do – – –

f

fz *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

*) *f*

cresc.

per - den - do - si

dim.

VALSE.

Op. 42.

Vivace. (♩. = 100.)

leggiero

sostenuto

p

cre - scen - do

leggiero

p

f

ff

p

leggiero

dim.

sostenuto

p leggiero

cre - - - scen - - - do

ff

p

scen

do

fz p leggiero

ff

accel.

f cre scen

*) as-c nach dem Londoner Originaldruck: Breitk. & H. und die Pariser Ausgabe haben nur as.

TARANTELLE.

Op. 43.

Presto. (♩. = 132.)

p

f

ff

f

*) *ges* (auch in den Wiederholungen) nach der Pariser u. Londoner Ausgabe: Schuberth-v. Bülow *g.*

ff

fz

ff

fz

p

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

f

dim.

Poco a poco più Animato. (♩.=136.)

ff

Più Animato. (♩. = 144.)

sempre più animato e crescendo. (♩. = 152.)

(♩. = 160.)

*) Paris u. Leipzig: — London hat *b*.

VALSE.

Op. 64. Nº 1.

Molto vivace. (𝅗𝅥=100.)

leggiero

sostenuto

(𝅗𝅥=84.)

(𝅗𝅥=100.)

cresc.

f

p

pp

f

VALSE.

Op. 64. Nº 2.

Tempo giusto. (𝅗𝅥.= 76.)

(𝅗𝅥.= 92.)

*) Neuere Ausg. v. Breitk. & H.: Diese Aenderung ist in Leipzig, lange Zeit nach Chopin's Tod, entstanden.

(𝅗𝅥.= 76.)

Più Lento.

Più mosso.

†) Nach der Londoner u. Pariser Ausgabe. Statt des gehaltenen Akkordes haben Breitk. & H. im Bass nochmals *ges*.

Tempo primo.

Più mosso.

*) *gis*: Paris u. London.

VALSE.

Op. 64. Nº 3.

Moderato. (♩.= 66.)

cresc.

*) Paris u. London. — Breitk. & H. *f-g-as-d.*

**) Paris u. London (hier u. in den folg. 3 Takten) *des.* — Breitk. & H. *d.*

riten.

f

p sotto voce

sostenuto

poco a poco accelerando al fine

dim.

p

decresc.

cresc.

*) ♮ *h* nach der Pariser u. Londoner Ausgabe; Breitk. & H. und Andere *b*.

VALSE.

Op. 69. № 1.

Lento. ♩ = 138.

p con espressione

riten.

a tempo

f

p

a tempo *con anima*

riten.

a tempo

riten. *con forza*

p

f

1. a tempo 2. a tempo

riten.

Anm. Op. 66 - 72 (aus dem Nachlass) sind von J. Fontana herausgegeben u. mit Werkzahlen versehen worden.

dolce

ten.

poco *a*

cresc.

poco *a* *poco*

cresc.

f

p

poco

cresc.

f

p

poco *a* *poco*

cresc.

f

p

riten.

VALSE.

Op. 69. No. 2.

Moderato. ♩ = 152.

p

rit.

a tempo

f

dim.

rit.

a tempo

con anima

a tempo

rit.

*) Wildt-Krakau *g*-♮*c* und **) ♮*c*-♯*d*; ebenso in der Wiederholung.

f

sf

rit.

a tempo *con anima*

a tempo

rit.

f

sf

sf

f

riten.

a tempo

mf dolce

cresc.

dim.

sf

f

a tempo

rit.

con anima

a tempo

rit.

f

sf

sf

rit.

calando

VALSE.

Op. 70. No 1.

Molto vivace. ♩. = 88.

brillante

f

molto riten.

Meno mosso. ♩ = 104.

p cantabile

poco a poco cresc.

f *p*

Tempo I.

*) 

VALSE.

Op. 70. Nº 2.

Tempo giusto. ♩ = 111.

mf cresc.

f p

a tempo riten. cresc.

f p

f sf f

dim. pp f

cresc.

f mf

f p

f dim.

pp f

p cresc. tr tr

VALSE.

Op. 70. Nº 3.

Moderato. ♩ = 108.

dolce legato

dim.

mf

cresc.

cresc.

mf

dim.

cresc.

p

1. 2.

cresc.

cresc.

dolce

mf

mf

MARCHE FUNÈBRE.

Op. 72. b.

Tempo di Marcia. ♩ = 84.

p *cresc.*

mf *p*

cresc.

p

TRIO.

cresc. *f*

p

f

dim. *p*

p *cresc.*

mf *p*

cresc. *f*

MARCHE FUNÈBRE.

(Aus Sonate Op. 35.)



*) Ausführung dieses Trillers conform mit C. Mikuli.



*) Paris u. London. — Breitk. & H. haben *des-f-b.* lassen dagegen im Bass das obere *B* fehlen

TROIS ECOSSAISES.

I.

Vivace. ♩ = 108.

mf brillante

f

tr

II.

♩ = 108.

f

III.

♩ = 108.

mf

f

cresc.

VALSE.

Oeuvre posthume.

(♪. = 100.)

p cre - scen - do

f grazioso p

dolce e legato

dolce

Klindworth eigenmächtig *) *e-h* statt *g-h*. **) *e-h* statt *e-g*. †) Octave *fis* statt *h-fis*. ††) Octave *e* statt *a-e*. †††) Octave *e* statt *g-e*.

dolce

ff

Ped.

p

Ped.

pp

Ped.

ff

Ped.

p

Ped.

pp

Ped.

*) Klindworth *ais-cis-gis* statt *his-dis-gis*. (Ebenso in der Wiederholung.) C. Mikuli folgt hier ausnahmsweise einmal, ohne ersichtlichen Grund, der Klindworth'schen Lesart.

Ped.

p

Ped.

*)

f

cre -

Ped.

scen - - do

ff

Ped.

di- - mi - nu - en - do

f

*) wie vorher als Schneller.

VALSE.

Oeuvre posthume.

Tempo di Valse.

965

INHALTSVERZEICHNISS.

I. BAND.

Walzer, Trauermärsche, Bolero, Tarantelle, Ecossaisen.

Op. 18. Valse brillante Es-dur . . . . . I. 6.
Op. 19. Bolero C-dur . . . . . I. 12.
Op. 34. №1. Valse brillante As-dur . . . . . I. 20.
Op. 34. №2. „ „ „ A-moll . . . . . I. 26.
Op. 34. №3. „ „ „ F-dur . . . . . I. 30.
Op. 42. Valse As-dur . . . . . I. 33.
Op. 43. Tarantelle As-dur . . . . . I. 38.
Op. 64. №1. Valse Des-dur . . . . . I. 44.
Op. 64. №2. „ „ Cis-moll . . . . . I. 46.
Op. 64. №3. „ „ As-dur . . . . . I. 49.
Op. 69. №1. „ „ F-moll . . . . . I. 52.
Op. 69. №2. „ „ H-moll . . . . . I. 54.
Op. 70. №1. „ „ Ges-dur . . . . . I. 58.
Op. 70. №2. „ „ F-moll . . . . . I. 60.
Op. 70. №3. „ „ Des-dur . . . . . I. 62.
Op. 72b. Marche funèbre C-moll . . . . . I. 64.
Marche funèbre (aus Sonate Op. 35) B-moll . . . . . I. 66.
Ecossaises D-dur, G-dur, Des-dur . . . . . I. 68.
Valse E-moll (Oeuvre posthume) . . . . . I. 70.
Valse E-dur „ „ . . . . . I. 74.

II. BAND.

Nocturnes, Impromptus, Berceuse, Barcarolle und Kleinere Stücke.

Op. 9. №1. Nocturne B-moll . . . . . II. 3.
Op. 9. №2. „ „ Es-dur . . . . . II. 6.
Op. 9. №3. „ „ H-dur . . . . . II. 8.
Op. 15. №1. „ „ F-dur . . . . . II. 12.
Op. 15. №2. „ „ Fis-dur . . . . . II. 15.
Op. 15. №3. „ „ G-moll . . . . . II. 17.
Op. 27. №1. „ „ Cis-moll . . . . . II. 19.
Op. 27. №2. „ „ Des-dur . . . . . II. 22.
Op. 29. Impromptu As-dur . . . . . II. 25.
Op. 32. №1. Nocturne H-dur . . . . . II. 28.
Op. 32. №2. „ „ As-dur . . . . . II. 30.
Op. 36. Impromptu Fis-dur . . . . . II. 33.
Op. 37. №1. Nocturne G-moll . . . . . II. 37.
Op. 37. №2. „ „ G-dur . . . . . II. 39.
Op. 48. №1. „ „ C-moll . . . . . II. 42.
Op. 48. №2. „ „ Fis-moll . . . . . II. 45.
Op. 51. Allegro vivace (Impromptu) Ges-dur . . . . . II. 49.
Op. 55. №1. Nocturne F-moll . . . . . II. 53.
Op. 55. №2. „ „ Es-dur . . . . . II. 56.
Op. 57. Berceuse Des-dur . . . . . II. 59.
Op. 60. Barcarolle Fis-dur . . . . . II. 62.
Op. 62. №1. Nocturne H-dur . . . . . II. 68.
Op. 62. №2. „ „ E-dur . . . . . II. 71.
Op. 66. Fantaisie-Impromptu Cis-moll . . . . . II. 74.
Op. 72a. Nocturne E-moll . . . . . II. 80.
Prélude (Op. 28 № 13 Lento) Fis-dur . . . . . II. 82.
Prélude (Op. 28 № 15 Sostenuto) Des-dur . . . . . II. 84.

III. BAND.

Polonaisen.

Op. 22. Polonaise brillante (précédée d'un Andante spianato) Es-dur . . . . . III. 3.
Op. 26. №1. Polonaise Cis-moll . . . . . III. 17.
Op. 26. №2. „ „ Es-moll . . . . . III. 20.
Op. 40. №1. „ „ A-dur . . . . . III. 26.
Op. 40. №2. „ „ C-moll . . . . . III. 30.
Op. 44. „ „ Fis-moll . . . . . III. 34.
Op. 53. „ „ As-dur . . . . . III. 43.
Op. 61. Polonaise-Fantaisie As-dur . . . . . III. 50.
Op. 71. №1. Polonaise D-moll . . . . . III. 60.
Op. 71. №2. „ „ B-dur . . . . . III. 66.
Op. 71. №3. „ „ F-moll . . . . . III. 72.
Polonaise Gis-moll (Oeuvre posthume) . . . . . III. 78.

IV. BAND.

Scherzi, Balladen, Fantaisie, Allegro de Concert.

Op. 20. Scherzo H-moll . . . . . IV. 3.
Op. 23. Ballade G-moll . . . . . IV. 13.
Op. 31. Scherzo B-moll . . . . . IV. 21.
Op. 38. Ballade F-dur . . . . . IV. 33.
Op. 39. Scherzo Cis-moll . . . . . IV. 38.
Op. 46. Allegro de Concert A-dur . . . . . IV. 46.
Op. 47. Ballade As-dur . . . . . IV. 57.
Op. 49. Fantaisie F-moll . . . . . IV. 64.
Op. 52. Ballade F-moll . . . . . IV. 78.
Op. 54. Scherzo E-dur . . . . . IV. 82.

V. BAND.

Präludien und Etüden.

Op. 28. 24 Préludes . . . . . V. 3.
Op. 45. Prélude Cis-moll . . . . . V. 30.
Op. 10. 12 Études . . . . . V. 32.
Op. 25. 12 Études . . . . . V. 64.
3 Études (de la „Méthode des méthodes“) . . . . . V. 98.

VI. BAND.

Mazurkas.

Op. 6. 5 Mazurkas Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll, C-dur . . . . . VI. 3.
Op. 7. 4 Mazurkas B-dur, A-moll, F-moll, As-dur . . . . . VI. 9.
Op. 17. 4 Mazurkas B-dur, E-moll, As-dur, A-moll . . . . . VI. 14.
Op. 24. 4 Mazurkas G-moll, C-dur, As-dur, B-moll . . . . . VI. 20.
Op. 30. 4 Mazurkas C-moll, H-moll, Des-dur, Cis-moll . . . . . VI. 27.
Op. 33. 4 Mazurkas Gis-moll, D-dur, C-dur, H-moll . . . . . VI. 33.
Op. 41. 4 Mazurkas Cis-moll, E-moll, H-dur, As-dur . . . . . VI. 40.
Op. 50. 3 Mazurkas G-dur, As-dur, Cis-moll . . . . . VI. 46.
Op. 56. 3 Mazurkas H-dur, C-dur, C-moll . . . . . VI. 53.
Op. 59. 3 Mazurkas A-moll, As-dur, Fis-moll . . . . . VI. 62.
Op. 63. 3 Mazurkas H-dur, F-moll, Cis-moll . . . . . VI. 69.
Op. 67. 4 Mazurkas G-dur, G-moll, C-dur, A-moll . . . . . VI. 73.
Op. 68. 4 Mazurkas C-dur, A-moll, F-dur, F-moll . . . . . VI. 79.
Mazurka (aus dem Album „Notre temps“) A-moll . . . . . VI. 84.
Mazurka (dédiée à Gaillard) A-moll . . . . . VI. 86.
5 Mazurkas (Nachlass) Gd, Bd, Dd, Dd, Cd . . . . . VI. 88.

VII. BAND.

Sonaten, Rondos, Variationen.

Op. 1. Rondo C-moll . . . . . VII. 2.
Op. 4. Sonate C-moll . . . . . VII. 10.
Op. 5. Rondeau à la Mazur F-dur . . . . . VII. 28.
Op. 12. Variations „Je vends des scapulaires“ B-dur . . . . . VII. 38.
Op. 16. Rondo Es-dur . . . . . VII. 44.
Op. 35. Sonate B-moll . . . . . VII. 50.
Op. 58. Sonate H-moll . . . . . VII. 70.
Variations sur un Air allemand E-dur . . . . . VII. 92.

VIII. BAND.

Concerte und Concertstücke.

Op. 2. Variations „La ci darem la mano“ B-dur . . . . . VIII. 3.
Op. 11. Concerto E-moll . . . . . VIII. 18.
Op. 13. Fantaisie sur des Airs polonais A-dur . . . . . VIII. 60.
Op. 14. Krakowiak, Rondeau de Concert, F-dur . . . . . VIII. 64.
Op. 21. Concerto F-moll . . . . . VIII. 80.
Op. 22. Polonaise brillante: S. Band III.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
965/n

965

Walzer, Trauermärsche

Bolero, Tarantelle, Ecossaisen

für Pianoforte

von

F. CHOPIN.

Op. 18. Valse brillante Es-dur. S. 6.
Op. 19. Bolero C-dur. „ 12.
Op. 34. №1. Valse brillante As-dur. „ 20.
Op. 34. №2. Valse brillante A-moll. „ 26.
Op. 34. №3. Valse brillante F-dur. „ 30.
Op. 42. Valse As-dur. „ 33.
Op. 43. Tarantelle As-dur. „ 38.
Op. 64. №1. Valse Des-dur. „ 44.
Op. 64. №2. Valse Cis-moll. „ 46.
Op. 64. №3. Valse As-dur. „ 49.
Op. 69. №1. Valse F-moll. S. 52.
Op. 69. №2. Valse H-moll. „ 54.
Op. 70. №1. Valse Ges-dur. „ 58.
Op. 70. №2. Valse F-moll. „ 60.
Op. 70. №3. Valse Des-dur. „ 62.
Op. 72 № Marche funèbre C-moll. „ 64.
Marche funèbre (aus Sonate Op. 35) B-moll. „ 66.
Ecossaises D-dur, G-dur, Des-dur. „ 68.
Valse E-moll (Oeuvre posthume). „ 70.
Valse E-dur (Oeuvre posthume) S. 74.

Nach den französischen und englischen Originaldrucken berichtigt
und mit Fingersatz versehen
von

ED. MERTKE.

STEINGRÄBER VERLAG, LEIPZIG.

New York, Edw. Schuberth & Cº 23 Union Square. London, Bowerman & Cº 25 Poland Stre